revue d'études littéraires françaises

ariane

lisbonne
1985

ARIANE

REVUE D'ÉTUDES LITTÉRAIRES FRANÇAISES

(annuelle)

N.º 3 — 1984

Directrice : **Maria Alzira Seixo**

GROUPE UNIVERSITAIRE D'ÉTUDES DE LITTÉRATURE FRANÇAISE

(G. U. E. L. F.)

FACULTÉ DES LETTRES — UNIVERSITÉ DE LISBONNE

([11]) Astarté lui raconte même des choses que seul le lecteur connaît... Zadig ne savait pas par quel moyen la reine avait été prévenue du complot qui se dressait contre lui, mais elle lui dit maintenant: «Vous savez comme le ciel permît que mon petit muet m'avertît de l'ordre de sa Sublime Majesté.» (Ibid. p. 70)

([12]) Ibid., p. 85.

([13]) VAN den HEUVEL — op. cit. p. 185.

([14]) On voit les femmes jouer un grand rôle dans la vie intellectuelle. Depuis le XVIIème siècle et l'essor des salons.

([15]) Ibid., p. 42-43.

([16]) Ibid., p. 43.

([17]) Ibid., p. 74.

([18]) ADAM, Antoine — *Les Libertins au XVIIe siècle*, Buchet/Chastel, Col. Le Vrai Savoir, Paris, 1974, p. 30.

([19]) VOLTAIRE— *Romans et Contes*, Garnier Flammarion, Paris, p. 60.

([20]) VOLTAIRE, ibid. p. 60.

([21]) HAZARD; Paul — cf. *A Crise da Consciência Europeia*, Edição Cosmos, Lisboa, 1971, p. 29 e sgts.

ADOLPHE
LE «JE» ET LA CONSTRUCTION DU ROMAN

Margarida Madureira

Pour l'étude d'*Adolphe*, nous pouvons partir du «dire» ([1]) du texte qui met en scène un «je» double, d'une manière (historique) de représentation du sujet, qui confère une même identité au sujet de la narration et au sujet du récit (le héros).

Un moment déterminé de l'évolution de l'histoire littéraire a permis que le roman construise cette duplicité qui implique aussi bien le rapport sujet de la narration — sujet du récit, que le rapport du texte à un auteur double (fictif et réel: l'auteur construit et l'auteur qui construit) — où nous ne pouvons pas poser la question de l'authenticité ou de la non-authenticité des événements racontés, sans refuser de quelque façon les règles instaurées par le texte.

En tant que roman de l'individu à la «première personne» (expression fragile et imprécise, mais commode), *Adolphe* commence par mettre en scène ce «dédoublement» du «je» (duplicité du «je») en narrateur et personnage de la même histoire qu'il raconte — le «je» occupant, par un procédé de confluence réalisé par l'écriture elle-même, deux espaces et deux temps. Le roman à la «première personne» (et plus particulièrement le roman que G. Genette appelle homodiégétique — celui qui m'intéresse dans le cas présent) pose des problèmes particuliers en ce qui concerne les rapports entre ces deux «je»: jeux d'approche et d'éloignement de coïncidence et de divergence, de justification, d'acceptation, de refus, etc.

Les problèmes soulevés dans un roman de ce genre et qui concernent directement la façon dont le «dédoublement» du «je» marque le texte (ou plus simplement, on pourrait se

demander pourquoi, en tenant compte des conditionnements historico-littéraires mais en plus de ceux-ci, on écrit un roman à la «première personne»?), ces problèmes, disais-je, atteignent d'une façon ou d'une autre tout l'ensemble du texte romanesque non seulement le rapport entre l'histoire et le discours (ou bien la prise en charge de l'histoire par le discours) ou, à un autre niveau, la question du point de vue narratif, mais aussi la création d'un temps romanesque, la manière dont les faits sont agencés dans la narration ou bien l'organisation de toutes les composantes du roman, en tenant compte de la construction d'une totalité signifiante.

La problématique du rapport entre le narrateur et le héros, présente d'une façon ou d'une autre dans tous les romans, se déplace dans un roman tel que *Adolphe*, afin de mettre en cause la construction du sujet elle-même (sujet du vécu et sujet de l'écriture) et les rapports existant avec l'(les) autre(s) personnage(s), mais aussi, inévitablement, le rapport avec son passé et son autre «je» du passé (une écriture qui s'élabore comme un parcours de la mémoire, mémoire qui est justification ou alibi pour l'existence de l'écriture).

Une première question, essentielle, se pose: de quelle façon s'exprime dans ce roman l'identité du narrateur (sujet de la narration) et du personnage (sujet du récit: le héros)? Et comment cette identité clairement assumée par le sujet de l'écriture (utilisation de la première personne) implique-t-elle, si toutefois elle l'implique, une organisation romanesque déterminée, et même une idée de roman déterminée? Pour répondre à ces questions, il convient de ne pas oublier le succès que connut à une certaine époque le roman de l'individu, au héros problématique.

Nous partirons donc de l'hypothèse qu'à travers un certain usage de la première personne *Adolphe* propose un rapport spécifique entre l'ordre (doxa) et la différence (paradoxa), qui est d'une certaine manière commun à d'autres romans de l'individu qui ont été écrits à la même époque, et qui caractérise plus particulièrement *Adolphe*.

Raconter son histoire passée, c'est déjà la re-voir, la réorganiser, et donc lui conférer un autre sens, au-delà du sens possible dans le présent du vécu: le narrateur détient ce point de vue à partir duquel l'histoire (son histoire) peut être comprise comme un tout, une totalité signifiante. Il y a donc dans ce roman de l'individu une perspective rétrospective de l'histoire qui l'éloigne du journal intime, pour le rapprocher d'une écriture de mémoires, mémoire fictive à l'intention essentiellement didactique ([2]) — intention mise en évidence de façon fort claire, par le rapport entre le dénouement et le début de l'histoire.

Avec cette intention, il s'en croise une autre non confessée (et probablement non confessable): refusée mais toujours présente, puisque parler de soi, se raconter, c'est déjà se justifier ([3]). Le jeu de convergence-divergence est, de là, ambigu car une partie, au moins, de son mouvement oscilatoire est volontairement occultée.

Dans le roman à proprement parler, Adolphe est uniquement référé (et si l'on exclut les huit émergences du nom «Adolphe» proférées par Ellénore au discours direct) sous forme de pronoms de première personne («je», «moi», «me») qui se rapportent simultanément au narrateur et au personnage (le «je» présent et le «je» passé). Cette évidence (en disant «je», je ne peux me référer qu'à moi-même) introduit une perturbation dans le roman: si, d'un côté, le roman à la «première personne» «oblige» (cohérence et vraisemblance) à une perspective stricte, subjective, qui n'outrepasse pas les expériences et les souvenirs de l'individu (ce qui est au-delà de ce savoir individuel est perçu comme un écart au vraisemblable), de l'autre, cette limite possible est déterminée non pas par rapport au personnage (passé) mais par rapport au narrateur (présent).

Le contact du lecteur avec le «je» est immédiat (au début du premier chapitre: «je venais de finir...»); mais ce «je» avec lequel nous prenons contact immédiatement est à la fois vide et complexe (sujet de l'énonciation et sujet de l'énoncé, présent et passé, «je» et déjà un «autre», «je» qui se réfléchit et qui s'écrit, «je» qui a déjà vécu et qui s'est éventuellement réfléchi — la réflexion écrite ou l'écriture réfléchie (à plus d'un sens) étant radicalement distincte de la réflexion sur la vie en cours.

Grâce à l'emploi de la première personne, un roman comme *Adolphe* semble diminuer la distance entre le narrateur et le héros, et peut atteindre la coïncidence ou la juxtaposition, qui dans une certaine mesure rend inefficace l'intention didactique: les moments de rapprochement maximum, où le récit assume la voix du héros passé, sont des moments de justification où le personnage se réfléchit sur le présent de l'action. Ce rapprochement est compensé par le refus quasi constant de coïncidence de voix (discours direct).

Nous commençons alors à lire l'histoire d'Adolphe, et immédiatement un sujet (nous) parle, et immédiatement parle

de lui-même, marquant ainsi l'identité du sujet de la narration et du sujet du récit. Nous le savons: «je» n'exige pas qu'on lui associe une quelconque démonstration et isole, du fait de son emploi, un référent (4). Dans un roman, le rapport au héros s'exprime d'abord par la façon dont il est nommé: sa dénomination le caractérise et le décrit et la plus petite modification dans la dénomination du héros est le reflet d'une évolution du héros lui-même ou une variation dans le point de vue adopté. Or, directement référentiel, «je» n'implique aucune propriété de l'objet, et sa capacité descriptive ou la possibilité de marquer soit l'évolution, soit la variation de point de vue par rapport à ce héros désigné par «je», est nulle. L'emploi de la première personne limite donc les possibilités de marquer les perspectives adoptées à chaque étape de la narrative. Chaque fois, «je» renvoie à celui qui parle (réfère à l'intérieur du présent acte de discours) et c'est précisément parce qu'il parle que nous l'identifions. L'existence première d'Adolphe est, pour nous, son discours (discours sur son existence passée) marqué par ce «je» qui ouvre le texte.

Autour de ce texte, une autre intentionnalité prend corps, elle-même exprimée à la première personne, qui en même temps se croise et dévie par rapport à l'écriture d'Adolphe: l'éditeur, sans toucher au texte lui-même (5), l'oriente, à sa manière, quant à sa réception. De par l'intervention de l'éditeur, ce «je» qui ouvre le texte n'est plus immédiat, brusque, passible de la part du lecteur de toutes les réplétions, anonyme. Il existe une première «histoire» («avis de l'éditeur»), une «histoire» en dehors de l'histoire (chronologiquement, au-delà du récit d'Adolphe), excessive, qui outrepasse l'incapacité d'écriture du narrateur (6) du roman, qui termine et clot (dénouement et mort) l'histoire (et la vie?) d'Adolphe.

L'éditeur définit aussi dans le titre son thème d'un texte qui n'est pas le sien: «Adolphe», lui, «l'étranger», l'autre. La nomination du «je» donne aussi l'assurance que le sujet de l'écriture ne se perdra pas dans l'anonymat; mais Adolphe étant nommé, il n'est plus sujet de quoi que ce soit, mais une tierce personne: perspective de la société; «Adolphe» est encore, dans son propre texte, la façon dont Ellénore (et Ellénore seule), interlocutrice dans la relation amoureuse et dans le discours passé, le désigne. Donner un titre, c'est donc, dans *Adolphe*, conférer une interprétation, en créant des perspectives des relations qui s'établissent dans le texte: Adolphe individu; Adolphe dans sa relation avec l'autre (l'amour et le discours — le personnage et le narrateur); Adolphe en conflit

avec les autres, avec la société («l'étranger»). De plus: *Adolphe* n'est pas la vie d'Adolphe se déroulant dans le temps (avec une chronologie) mais simplement Adolphe, l'individu unique (la parole unique) — thématique qui éloigne ce roman de l'autobiographie pour le circonscrire à un moment, coupe transversale dans une «vie» qui met le caractère à nu. *Adolphe* se présente comme un refus du déroulement des événements dans le temps (refus de la chronologie), qui est le fondement de toute histoire, même individuelle. Roman de l'individu, *Adolphe* est le roman d'un caractère — et la triple relation que le titre indexe montre que les problèmes qui se posent sont ceux du «héros problématique», en conflit avec lui-même et avec le monde.

Le nom propre «incorpore un espace de description» et cet «espace de description» est justement le roman d'Adolphe que nous allons lire, description et justification d'un caractère. Pour cette raison «Adolphe» est thème. Mais c'est encore un nom de «auteur»; cependant, puisque se nom de «auteur» est présenté dans le titre (ce dont on parle), il est présenté comme auteur fictif, engendré par le texte lui-même. Ou, en d'autres mots, Adolphe parle, mais lorsqu'il parle, déjà, d'une certaine façon, il parle de lui: le thème du roman est Adolphe-héros, mais il est également Adolphe-narrateur, qui se parle lorsqu'il parle.

Le texte refuse la représentation du narrateur en tant que personnage. Une indication rapide (7) permet de le situer, non pas dans la continuité de (absence d'évolution), mais comme psychologiquement le même; pour le reste, le vide: hors du temps et de l'espace, on ne peut que le situer en relation à son passé (distant) et à son écriture (présente) — écriture qui, par l'annulation du présent du narrateur qui la dépasse, le définit comme absence au-delà d'elle. Si l'espace du héros est un espace superposé, chaque lieu annulant sa propre spécificité et celle de l'autre (et le mouvement d'un lieu vers un autre) au moyen d'une non-différenciation marquante (8), l'espace du narrateur est celui du non-lieu (cf. infra) converti en lieu de l'écriture.

Cette destruction de l'hypothétique personnage du narrateur n'empêche pourtant pas qu'il ait une psychologie, un savoir, un jugement, que le discours ne laisse pas de révéler: narration de l'histoire, appréciations, etc., contribuent précisément à l'élaboration de la profondeur du sujet de la narration.

La couverture du roman, qui établit une hiérarchie entre deux noms (Benjamin Constant et Adolphe: auteur et sujet), présente, si je puis dire, la «vérité» sur la création d'Adolphe («je»: sujet fictif). Or, pour que le roman, ou mieux, «l'anecdote ou l'histoire», soit efficace, il faut que cette «vérité» soit refusée par le roman lui-même, c'est-à-dire qu'il crée sa propre véracité — à commencer par l'«avis de l'éditeur» (pp. 20-21). Nous oublions alors la «réalité» extérieure (de la couverture), pour nous concentrer sur la seule vraisemblance romanesque. L'éditeur (personnage de cette «histoire» excessive par rapport à celle d'Adolphe) prend la parole, et lorsqu'il décrit la façon dont il a pris connaissance du personnage et par laquelle il est entré en contact avec le manuscrit (le manuscrit, fait à la main, qui, lui aussi, contribue à la construction de la vraisemblance, faisant preuve de la bonne foi et de la non-ingénuité de l'éditeur), dénonce une autre qualité d'«auteur», l'auteur fictif. Nous ne pouvons pas pour cela exclure les trois brefs textes qui ne sont pas attribués à Adolphe du roman *Adolphe:* non seulement ils produisent une vraisemblance, mais ils sont à la base de la situation romanesque qui inclut, à l'inverse de la perspective d'Adolphe, l'appréciation de la société (exprimée dans «l'avis de l'éditeur», dans la lettre à l'éditeur et dans la réponse de celui-ci), de même que sa vie qui excède l'écriture, et le portrait (portrait de Ellénore, l'autre personnage), que l'éditeur affirme avoir trouvé à côté du manuscrit.

Pourtant (peut-être contradictoirement), le problème essentiel ne me paraît pas être ici celui de l'authenticité ou de la non-authenticité du récit, celui de sa conformité ou véracité (roman de l'individu et autobiographie ne sont séparés que par ce qui concerne le «je soussigné», c'est-à-dire l'identité de l'auteur et du narrateur; dans le cas de l'autobiographie fictive, c'est le texte lui-même qui crée fictivement cette identité), mais plutôt celui d'une stratégie déterminée de représentation du sujet, au-delà de l'opposition fictif/non-fictif, une autre représentation du jeu entre intériorité et extériorité, qui atteint la construction de l'histoire elle-même.

Adolphe est un roman qui n'a que deux personnages [9], Outre Adolphe lui-même et Ellénore, aucun autre agent n'atteint ce statut: ce ne sont que des images-ombres, qui surgissent épisodiquement dans le roman, et n'entrent en scène que lorsqu'elles sont absolument indispensables. À l'inverse de ce qui se passe avec les deux vrais personnages, leur fonctionnalité, de l'ordre du faire, se résoud horizontalement et pratiquement au moment où ils apparaissent dans le texte. Ils surgissent afin de remplir un espace d'absence ou d'accumulation qu'Adolphe et Ellénore ne peuvent occuper, parce que c'est dans leur nature de ne pas pouvoir faire rebondir le récit. Certains moments du texte exigent alors, pour que l'on puisse poursuivre le récit, que des agents qui ne sont qu'indexés, vides de psychologie et de caractère, réalisent l'action qui précipite le récit vers une autre situation. C'est dans ce sens que nous pouvons affirmer que le roman *Adolphe* propose une opposition très nette entre l'agir et le sentir, penser, en tant que mouvements inconciliables de l'être, opposition que Adolphe incarne, à un autre niveau, en se divisant en sujet de vécu et sujet d'écriture.

Le premier indice de la déqualification des agents nous est donné par la façon dont ils sont désignés: simples initiales (Comte de P., Baron de T.) ou expressions descriptives («mon père», «une femme âgée», «un jeune homme», «une de ses amies») dépendant du contexte ainsi que du rôle qu'ils jouent.

L' apparition de ces agents dépend directement de la psychologie et du savoir du narrateur, l'une et l'autre détectables précisément au niveau de l'organisation du récit et de l'excès (analyse psychologique) qui en découle: ils surgissent dans le texte parce qu'ils ont existé un jour pour le personnage Adolphe, mais surtout parce que l'organisation du récit l'exige, pour avoir un sens.

(Contrairement, on pourrait dire que c'est l'effacement que subissent ces agents qui confère un sens au récit.)

Le dépouillement du récit est donc le résultat d'un acte réducteur de censure qui consiste à éliminer le «superflu», afin que ne subsistent que quelques traits fondamentaux que le texte exhibe avec redondance.

Le procédé qui consiste à tout centrer sur le sujet conduit à une vacuité du nom, de la psychologie et même de l'existence de ces agents, autres décentrés. Ils apparaissent ainsi comme effacés par un sujet dévoreur (dans un acte d'écriture qui finit par dévorer le sujet lui-même), qui par ce geste élabore (dans le roman d'une façon plus ou moins méthodique) sa solitude.

La solitude d'Adolphe est la solitude de la différence et de l'(auto)-exclusion — ainsi que la solitude de l'écriture. Au contraire, les agents se dissolvent dans la doxa qu'ils représentent; chez eux, il n'existe aucune différence digne de ce nom, et dans *Adolphe* seule la différence (Adolphe, Ellénore;

l'épisode marquant) est soulignée et nommée. C'est ainsi, comme notation de la différence, que se pose le problème de l'individualité, de l'originalité irréductible de l'individu.

Il y a donc une double prise de position d'Adolphe en relation aux autres personnages: comme être subjectif (un regard, une voix) dans son rapport avec lui-même et avec l'autre, l'interlocuteur (Ellénore, le deuxième personnage; le lecteur); comme être (a)social (élision). Dans cette deuxième prise de position, interfère encore, comme modèle impossible, l'image diffuse des autres, êtres sociaux.

Le regard construit la psychologie de l'autre, ou mieux, l'image que l'on a de l'autre. Dans ce roman, tout ce qui est vu, l'est à travers le regard d'Adolphe qui comprend chez les autres, sur leur visage ou dans leur regard, leur pensée et leurs sentiments: la subjectivité de l'observateur est inhérente à la construction de la psychologie. Il existe une insécurité en ce qui concerne l'interprétation des réactions et du caractère des personnages (même en ce qui concerne Adolphe personnage, analysé par le narrateur ([10])); insécurité qui n'atteint pas seulement ce que le narrateur affirme comme probable ou incertain: ses déductions ou ses analyses sont aussi peu sûres: nous pouvons ou non leur faire confiance. C'est cette insécurité, du reste, qui permet que l'analyse psychologique des autres personnages ou d'Adolphe lui-même passé renvoie à une subtile construction de la psychologie du narrateur. La confirmation ou la crédibilité recherchée au travers de la matérialisation de l'image subjective sur le visage ou dans le regard de l'autre ([11]) est une arme à double tranchant: en même temps qu'il tend à authentifier le roman, révèle en *Adolphe* une construction désirée du sujet — et la face soigneusement cachée de ce sujet et de son écriture: la justification.

La perception de laquelle part la construction de la psychologie de l'autre (Ellénore, épisodiquement le père) s'en rapporte au regard et au procédé d'écriture; ce qui revient à dire que nous perdons la notion de qui (ou de quoi: regard ou écriture) est à la base de cette construction de l'autre. Les moments s'entrecroisent, héros et narrateur se confondent, et c'est alors que l'écriture surgit comme tracé de la mémoire qui recoupe le passé, s'approchant de plus en plus de la destruction. Le passé, épisode recoupé, est dans un geste nouveau en même temps regardé et écrit.

Dans le parcours romanesque, regarder et écrire détiennent, dans un certain sens, fonctionnalité parallèle: ce sont des moyens de construction d'une psychologie de l'autre, qui

reviennent à la psychologie et à l'existence du sujet de l'écriture. Et ceci dans la mesure où, en confrontant le sujet avec l'autre, ils lui permettent d'exister (cf. infra). Le parcours d'Adolphe se fait de l'inexistence à l'annulation (représentation de la mort de l'autre — la seule mort qui apparaisse dans le roman — comme le fait de cesser d'exister pour quelqu'un ([12])), en passant par la re-création de l'existence du sujet par l'écriture. Mais de nouveau (inévitablement: destin inexorable), la réinvention de soi (— de l'autre) conduit à la mort de l'autre (de soi) — la mort dont la figure est toujours présente dans le dénouement (en tant que dénouement) (cf. l'immobilité et l'anonymat qui représentent l'inexistence pour l'autre et l'absence: «avis de l'éditeur», immobilité existentielle; terme de l'écriture d'Adolphe: incapacité d'écriture qui s'allie à la mort de l'autre).

Mais la construction de l'autre, dans *Adolphe,* souffre un vice de forme. En effet, il ne s'agit pas d'un autre qui puisse alterner, interlocuteur convertible en sujet, mais de la représentation de l'autre como objet de désir et comme interdit: l'autre est le non-autre. Refuser l'alternance, c'est refuser l'altérité et, dans le même geste, dire l'impossibilité de la communication intersubjective, liée à la fatalité du caractère. D'existant, le deuxième personnage se transforme en image existante pour le sujet, fantôme qui traverse le texte en tant que représentation du dilemme existentiel du sujet: exister pour lui-même — exister pour autrui.

Si la construction de la psychologie de l'autre est essentiellement liée au regard centralisateur (la duplicité du sujet n'entre en scène que comme marque de la double vision subjective qui fait converger deux procès), en ce qui concerne la construction de la psychologie d'Adolphe cette duplicité de même que la convergence qu'elle réalise, sont elles-mêmes productrices de psychologie. Le dédoublement implique que le sujet qui écrit se penche sur le sujet du vécu et, de cette façon, se construise aussi à partir d'un regard et d'une écriture.

Mais il n'en existe pas moins de brefs moments pendant lesquels les deux voix coïncident (ou coïncident presque); ce sont des moments pendant lesquels le héros se réfléchit et analyse (ou pendant lesquels le narrateur transcrit, au discours indirect, la réflexion passé du héros). On pourrait alors penser que cette rencontre pourrait traduire une coïncidence, ce qui ne se vérifie pas: assumant un parcours volontairement tracé, l'écriture du narrateur force la réflexion et l'analyse d'un schéma organisé, contraire à la déambulation solitaire qu'est

la réflexion au moment du vécu (cf. Chapitre VII, où la pensée errante est accompagnée d'une déambulation à travers les champs; il est bon de noter que cette déambulation est faite d'approches et d'éloignements par rapport au lieu de l'autre, la maison d'Ellénore, en relation à laquelle le sujet se réfléchit, en construisant l'image qu'il s'en fait, ou en la détruisant par la superposition d'une autre — comme si la réflexion et l'analyse étaient un jeu d'images).

La construction d'une psychologie des personnages, dans *Adolphe*, exige donc une confluence extrêmement complexe, qui mélange intimement le présent et le passé, «moi-même» et «moi-autre», «je» (Adolphe) et l'autre (Ellénore), regard et écriture. C'est la voix qui raconte l'histoire qui réalise la confluence, en engendrant la psychologie des personnages et, ainsi, se construisant comme voix elle aussi dotée de psychologie (cf. supra).

On a fréquemment souligné le fait que *Adolphe* se construisait fictivement comme un écrit de soi pour soi, qui ignore le destinataire. Apparemment, tout dans l'histoire racontée par Adolphe refuse cette interprétation: depuis la façon dont est énoncée l'intention sur laquelle repose la construction du roman, à la fin du premier chapitre, jusqu'aux (rares, il est vrai) interpellations du lecteur ou jusqu'aux «signes de lecture», qui représentent la transmission d'informations que le narrateur ne peut ignorer.

Le roman inscrit ces «signes de lecture» depuis son début ([13]). Ce type de «signes de lecture» tend pourtant, dans un roman à la «première personne», à mettre en évidence la distance qui sépare le narrateur et le personnage. La communication se fait entre le sujet de l'écriture et le lecteur et le personnage est une sorte de message, l'objet de cette communication.

Véhiculant une connaissance que la lecture ne détenait pas, les «signes de lecture» marquent une carence préexistante à l'écriture qui est à l'origine de celle-ci: communiquer est, dans *Adolphe*, nécessaire et impossible.

Ce qui a été désigné comme écriture de soi pour soi (absence de communication avec le destinataire) est, au contraire, le retard de la communication, qui la nie — ce que, du reste, nous pouvons trouver dans l'histoire contée (cf. la fréquence de communication par lettres; la quasi absence de dialogues au discours direct et la succession de discours direct-indirect, qui combine des sujets d'énonciation de deux temps,

deux présents d'énonciation, troublant complètement la situation de dialogue).

Le renvoi de la communication, ainsi que son caractère occasionnel, se croise avec l'intention de «dire» exprimée par le narrateur, et confèrent ainsi une certaine ambiguïté à la relation oeuvre-lecteur. L'oeuvre existe pour nous parce qu'elle a été publiée par l'éditeur. Mais, parce qu'elle a été «occasionnellement» publiée, sa lecture est entachée par une entrée indue dans l'intimité d'un autre, engageant le lecteur dans le jeu d'attraction et de refus qui est celui de l'éditeur (premier lecteur) en relation à Adolphe et à son histoire (et qui est aussi la relation du narrateur face à lui-même).

Le jeu du sujet de l'écriture est, dans sa relation avec le lecteur, un jeu pervers. Le lecteur est plus ou moins directement appelé à témoigner, impersonnellement, des actes du héros; ce lecteur directement interpelé est généralement désigné par la forme impersonnelle «on» ([14]). L'autre face de cette relation discrète avec le lecteur est l'engagement, l'implication forcée, mais subreptice, de celui-ci dans les actions d'Adolphe: le lecteur cesse d'être témoin pour devenir complice, responsable des mêmes actes que le personnage. La désignation est alors faite par le même impersonnel «on» (perversité suprême), par le pronom de la première personne du pluriel «nous», par «l'homme» ([15]) ou par un quelconque autre désignateur qu'un mécanisme linguistique de co-référence ou un parallélisme de sens permette d'identifier comme remplissant la même fonction. C'est entre le lecteur témoin et le lecteur discrètement mais fermement impliqué que se déroule le mouvement (lui aussi pervers) d'attraction et de refus.

La perversité est ici un signe de la nécessité urgente de se laisser impliquer par le social, de communiquer, et de l'impossibilité d'intégration et de communication perspectivée par le narrateur. La solitude n'existe pas; ce qui existe, c'est une conception de l'individu qui affirme que son état naturel est celui de la solitude, l'indépendance par rapport à l'autre — conception individualiste et romantique, comme en font preuve les nombreuses oeuvres écrites aux XVIIIe et XIXe siècles dans ce même sens. Mais derrière cette solitude apparemment inévitable, sentie comme une marque à la fois de différence et de supériorité ([16]) en relation à une société suffocante et peu digne, existe la nécessité de se construire comme sujet et d'exister pour un autre. Nous n'existons que dans la mesure où nous existons pour un autre, où nous pouvons nous

concevoir à travers le regard de l'autre ([17]). C'est dans ce sens que la relation amoureuse Adolphe-Ellénore et la relation de communication du sujet de l'écriture (narrateur) avec son lecteur réalisent une même fonction: rendre l'existence possible. Exister devient alors l'autre justification (qui se combine avec la justification de soi) d'une écriture qui du dehors (mais pas seulement du dehors) se présente comme circulaire, enfermant le sujet (amoureux et discursif) en lui-même, une écriture de soi pour soi, dans laquelle destinateur et destinataire paraissent, d'une certaine façon, coïncider.

La construction de la circularité de l'écriture est réalisée à deux: par l'éditeur, comme nous l'avons déjà vu, qui présente la publication de l'oeuvre (son entrée dans le circuit de la communication) comme fortuite; par le sujet de la narration, d'une façon qui atteint la construction de l'histoire et la structuration du roman.

Adolphe est réalisé par un sujet calme, réfléchi. D'un côté, la réflexion se réalise par et dans l'écriture. Ce caractère réfléchi de l'écriture, très marqué quant à la généralisation et à l'aphorisme, est un des aspects qui contribuent le plus pour la compréhension du sujet du discours. Aphorismes et généralisations, qui paraissent relever de l'acte seul de l'écriture, opèrent sur le passé une extension (sujet indéfini ou impersonnel; présent intemporel) conjugant le double mouvement du narrateur en relation au héros: mouvement d'approche (justification par inclusion dans l'ordre général du comportement humain); d'éloignement (puisqu'il se réfléchit; puisqu'il décentre le passé sujet de l'action, le héros).

D'un autre côté, la réflexion se répercute, au niveau du récit, sur l'organisation — organisation qui est inséparable de la réflexion en tant qu'acte subjectif du sujet de l'écriture. Le sujet crée une unité, non seulement au travers de l'acte de l'écriture (ce qui serait déjà très important), mais aussi au travers de la subjectivité, parce que ce «je» qui écrit s'affirme en tant que regard, pouvoir de sélection, compréhension. Le sujet de la narration ne dit pas tout ce qu'il pourrait dire, mais dit ce que et de telle façon que ce qu'il dit s'organise dans le sens désiré.

Ce qui frappe d'abord dans l'organisation du roman, c'est sa division en chapitres, dix chapitres plus ou moins réguliers et plus ou moins équilibrés entre eux. Les chapitres III à VIII ont entre huit et dix pages (huit, neuf, dix, huit, dix, neuf pages); la dimension des deux premiers chapitres et des deux derniers chapitres est plus inégale: ils ont respectivement

sept, douze et cinq, douze pages. Nous obtenons ainsi une première segmentation du roman: entre la partie initiale et la partie finale, d'un côté, et un corps central, de l'autre — segmentation qui trouve sa correspondance dans la façon dont évolue le récit, qui en quelque sorte se répète, en s'accumulant, dans la partie centrale du roman.

«L'histoire d'Adolphe est finie presque à l'instant où elle débute, et, si elle se prolonge, comme c'est le cas, au-delà de sa fin, c'est sous l'aspect non plus d'une histoire mais d'une anti-histoire. La seconde et la plus longue partie d'Adolphe se poursuit en effet dans l'absence presque totale d'incidents qui feraient rebondir l'action» ([18]).

Les deux premiers et les deux derniers chapitres seraient, ainsi, ceux dans lesquels les choses peuvent arriver — l'espace existant entre le début et le dénouement étant rempli par l'accumulation de mêmes choses qui, constamment re-dites, confirmeraient les données initiales et donneraient un sens à la conclusion du récit. En d'autres mots: la répétition est un des procédés de signification dans *Adolphe*.

Quant aux quatre chapitres initiaux et finaux, ils se déroulent en un parcours parallèle, le premier chapitre de chacune des paires (le plus court) fonctionnant comme une sorte de préparation qui laisse place au second, crucial. Le premier chapitre présente le personnage; le second élargit, à partir du premier, la connaissance d'Ellénore et les relations (l'explication de ces relations est plus nette dans le premier chapitre que dans le second, puisqu'elle dépend du caractère du personnage; c'est précisément cette dépendance qui détermine la redondance du récit) qui s'établissent entre eux.

Entre les deux derniers chapitres la relation, comme nous l'avons dit, est très semblable: le chapitre IX se forme sur le résumé de la lettre écrite par Adolphe à M. de T., lettre par laquelle il annonce la fin (non encore réalisée) des relations avec Ellénore (par un raisonnement plein de mauvaise foi, la justification est raison de rupture et d'absence de rupture; Adolphe ne ment pas, mais dans sa sincérité se montre essentiellement non-sincère). Le chapitre X, en bouclant le circuit communicatif de la lettre, rapproche le roman de son dénouement. Mais encore: cette lettre résumée rapidement au chapitre IX trouve sa correspondance (en quelque sorte la duplication du circuit de transmission) dans le dernier chapitre, dans la lettre d'Ellénore (qui n'est pas destinée à Adolphe, tout en l'étant, de la même façon que la lettre que celui-ci avait écrit à M. de T. représentait ce qu'il avait toujours

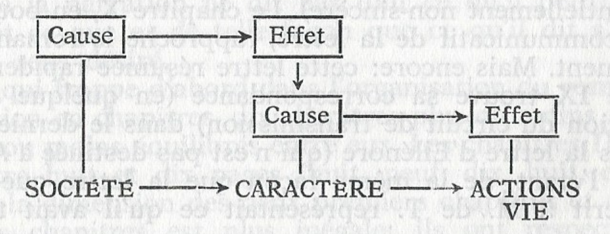
voulu dire, mais jamais osé dire à Ellénore ([19])) — lettre différée dans le temps (lettre différée d'un chapitre à l'autre, d'un destinataire à un autre), lettre qui engendre la rupture et la mort.

Entre les deux chapitres initiaux et finaux du roman, le récit (et la voix du narrateur) est différée et reprend haleine pour pouvoir, enfin, se développer. Elle est différée — l'interruption, l'espace en blanc ouvert entre deux chapitres, est le moyen unique de créer une expectative dans un roman où tout est déjà prévu depuis le début ([20]).

Le premier chapitre postule une certaine manière d'ordonner les faits qui détermine que le parcours romanesque ne puisse qu'être unique. Roman à la «première personne», cette nécessité qui préside à l'enchaînement romanesque et qui confère au roman la sensation de roman définitivement terminé dès le début, ayant la mort pour terme ([21]), semble relever d'une conception personnelle de la vie humaine, comme soumise à un destin inexorable: le caractère. Cette ordonnance que postule le premier chapitre pour tout le roman est liée, non au vécu, mais au sens que le sujet confère à sa vie passée et conclue et, donc, à l'acte de raconter. Cette conception est essentiellement romanesque, c'est-à-dire tissée dans le roman.

Adolphe s'ouvre sur une délimitation de temps et de lieu pour le personnage; à laquelle fait suite sa caractérisation psychologique en relation directe avec l'influence des autres, de la société (ici, le père); puis (par enchaînement successif), l'influence du caractère sur les actions du personnage: le personnage agit en accord avec son caractère, et d'aucune autre façon, et ce caractère est (a été) formé par les autres, en tant qu'êtres sociaux.

La perspective déterministe du destin humain peut être explicitée en termes de relation de cause à effet, par le schéma suivant:



L'autre face de ce parcours formatif de l'individu est une sorte de contre-pouvoir féminin ([22]) et solitaire, autodestructeur (mort) puisque a-social.

Énoncés ces principes qui constituent le programme romanesque, il nous reste à ébaucher l'intention:

«Je ne veux point ici me justifier: j'ai renoncé depuis longtemps à cet usage frivole et facile d'un esprit sans expérience; je veux simplement dire, et cela pour d'autres que pour moi qui suis maintenant à l'abri du monde, qu'il faut du temps pour s'accoutumer à l'espèce humaine, telle que l'intérêt, l'affectation, la vanité, la peur nous l'on faite.» (p. 26)

L'intention qui préside à la réalisation du roman est alors énoncée comme: 1. un acte de volonté (refus et affirmation) du sujet (Adolphe narrateur se trouve du côté de la réflexion et non de celui de l'élan spontané); 2. un dire, donc un simple acte d'écriture et de communication (non pas une histoire, mais plutôt une écriture de la mémoire); 3. enfin, un dire sur le sujet, mais qui s'éloigne de lui pour atteindre les autres (cf. généralisations, aphorismes, etc.).

Acte intentionnel, volontaire, réfléchi, ce seul acte d'écrire *Adolphe* écarte le sujet de l'écriture du sujet de l'action: non seulement par l'acte qui consiste à se réfléchir, mais aussi par la volonté de construire, à partir d'un épisode, un tout signifiant qui implique la compréhension du sentir et de l'agir (ou du non agir). Dans ce sens, le sujet de l'écriture renforce aussi la circularité que nous avons détectée à un autre niveau: il est le premier destinataire de cette compréhension que seul le roman comme un tout signifiant, avec un début, un développement et une fin qui se déterminent entre eux, peut réaliser.

Écrire l'histoire implique de lui donner une forme, de configurer un ensemble d'actions, de vécus, de sentiments et de pensées; que chaque élément du premier chapitre trouve son corrélatif dans le développement postérieur du roman, voilà ce qui ne peut passer inaperçu en tant que marque spécifique de la genèse de ce texte, qui implique fortement le sujet réfléchi qui l'écrit.

L'organisation des événements dans le récit est en rapport avec le savoir du narrateur et avec le pouvoir de sélection et de composition qui lui est propre. Il s'agit en effet de la narration d'un épisode définitivement conclu, de la connaissance totale du narrateur, et à propos duquel il a une opinion à transmettre — opinion dont dépend la configuration du récit. À travers lui, à travers sa construction, est véhiculée une

connaissance qui correspond à une façon d'envisager la vie, en la narrant. Lorsqu'il s'achève, le roman devra constituer un tout uni, conclu et conclusif, sans la moindre déperdition qui perturberait la transmission du savoir acquis (c'est à la vue de cette construction du roman comme totalité sans continuation possible, savoir non reformulable, qu'il nous apparaît comme un roman réduit dans sa dimension; mais aussi comme un roman ayant un nombre minimum de personnages, presque sans descriptions, une histoire élémentaire, en quelque sorte répétitive).

L'antériorité de l'événement à narrer et l'intention de transmettre au lecteur un savoir qui, s'il se construit dans le roman, préexiste à une histoire racontée, permettent que se tracent un programme et un trajet romanesque, déjà présents dans la phrase initiale, et que la relation entre l'ouverture et le dénouement met en évidence de façon très claire. Le pouvoir que le narrateur a de choisir agit sur l'agencement des faits dans le récit, en y laissant la marque de sa vision subjective: c'est le sujet de l'écriture qui décide de la façon dont les faits devront être ordonnés, c'est lui qui choisit, coupe et compose, et non le héros qui les a vécus, et qui ne pouvait avoir de l'histoire qu'une connaissance momentanée et parcellaire et jamais une perspective générale (qui donne corps au roman et lui confère un certain sens, c'est-à-dire, qui lui permette d'être un roman).

La conception de la vie humaine semblant obéir à un destin, le caractère, détermine la façon de narrer l'histoire, écartant ainsi le vécu de la postérieure configuration du vécu dans le roman, impliquant, à elle seule, une organisation du récit qui ne tient aucun compte des impositions de la chronologie. Nous en concluerons facilement qu'il est impossible de trouver dans *Adolphe* une logique temporelle-causale qui enchaîne les actions du récit.

Dans *Adolphe,* à vrai dire, il n'existe pas de possibles narratifs. L'alternative ouverte par la fonction nucléaire ([23]) se trouve réduite, avant même d'exister, à une possibilité unique dictée par le caractère du personnage (et de plus, elle est, à partir du 4ème chapitre, toujours la même: rester avec Ellénore ou l'abandonner): *Adolphe* est un roman sans risques, définitivement consommé.

Roman presque sans histoire, il connaît, malgré tout, des zones de tension et d'hésitation qui correspondent à des moments d'hésitation, au moins apparente, du personnage. Et si l'hésitation n'existe qu'en tant que problème psychologique

pour le personnage, puisque le texte la résoud en une possibilité unique, le non-choix, cette hésitation se traduit néanmoins par la marque dans le texte de divers «possibles» que le récit «pourrait» suivre, en fait des impossibles textuels. En effet, chaque situation pensée/réalisée connaît, pour ainsi dire, sa «négative», une autre image conçue par le héros, et qui s'oppose à l'image qu'il se fait de la «réalité»; cette «négative» de la situation est représentée ou comme simple dilemme que le héros se trouve dans l'incapacité de résoudre (l'un succédant à l'autre dans les termes suivants: a vs b vs a' vs b'... ([24]), a' et b' étant les variantes respectives de a et de b) ou comme une hypothèse imaginaire de réversion du récit, qui elle non plus ne se réalise pas ([25]). De tout cela il ressort un roman qui se construit comme une permanente hésitation, un éternel «au bord de» qui ne se concrétise jamais.

Cette permanente hésitation (non) résolue par la succession de «négatives» à chaque situation antérieure, construit un récit syncopé: elle ouvre des brèches soit entre les épisodes mineurs, qui dans leur ensemble forment le macro-épisode qu'est le roman, soit à l'intérieur de ces épisodes mineurs: au sixième chapitre, par exemple, s'accumulent les possibilités d'altération de la situation, séparées par des laps de temps («un jour», «trois mois après» «la première année de notre séjour à Caden avait atteint son terme», p. 68, 71 et 73) et sans aucune relation de détermination entre elles: lettre du comte de P., lettre du père d'Ellénore, et enfin, à la mort de celui-ci, la situation finit par se résoudre par la permanence de la situation antérieure, malgré le déplacement qui n'altère rien (voir plus haut ce qui a été dit à propos de la non-influence de l'espace sur l'individu).

Le récit se déroule, donc, sans continuité: l'enchaînement d'actions qui se déterminent successivement, en donnant lieu à une histoire articulée par la relation entre un avant et un après, est ici réduit au minimum nécessaire à l'existence d'une histoire susceptible d'être contée (d'ailleurs, la grande majorité des actions de ce roman apparaît, d'un certain point de vue, comme ayant peu d'importance pour la suite du récit).

Le héros se situe en conflit par rapport à lui-même et par rapport à la société. Le roman concrétise ce conflit en l'ordonnant en termes d'hésitation et de dilemme pour le personnage et, d'une certaine façon, pour le récit: les situations imaginées «pourraient» constituer une alternative qui obligerait le récit à prendre une autre voie, en se convertissant ainsi en faits positifs. Or, ce que le roman nie, c'est justement la

possibilité d'existence d'un positif pour Adolphe: ce qui est actualisé, c'est l'indéfini, la situation pensée ou réalisée est toujours, elle aussi, négative, une non-action qui plonge le texte dans une presque immobilité.

C'est de cette façon que le texte élabore l'hésitation et l'oscillation, qui conduisent au vide de l'un et l'autre, comme leurs mouvements les plus expressifs; c'est de cette façon aussi, que le texte affirme, au contraire de ce qui est dit par le sujet conscient qui écrit ([26]), la duplicité de l'hésitation et de l'oscillation comme propres du «je» — duplicité qui, nous l'avons vu, parcourt le roman à tous les niveaux: de la forme de représentation du «je» à la façon de conduire le récit, de la dualité penser/agir au dilemme existentiel du personnage principal, etc.

En refusant l'avancement du récit, ce qui représenterait une forme d'affirmation, les faits obéissent à une autre coordination: dans *Adolphe,* il existe une série de notations indicielles (non descriptives — la description est très rare dans ce roman — mais qui concernent la fonction de l'être) qui contribuent, de façon essentielle, à la construction d'une psychologie du personnage: au caractère indiciel, les actions constituent des éléments en vue de la caractérisation psychologique du personnage.

Ce qui est raconté devient prévisible, confirmation de ce qui a été dit dans le 1er chapitre — au niveau de l'enchaînement narratif, le choix est toujours un non-choix, annulant la surprise et confirmant la reconnaissance.

Mais, de quelle façon s'articulent donc les faits narratifs? Quelle est la logique qui se trouve sous-jacente à l'enchaînement de ces faits?

Tout en concourant à la confirmation des données initialement présentées, ils ne peuvent pas se contenter uniquement d'une lecture linéaire qui, finalement, leur refuserait une compréhension: le roman construit une superposition d'actions qui re-disent le même d'une autre (même) façon. Ainsi, *Adolphe* construit simultanément une psychologie du personnage, une analyse psychologique de ce même personnage et une psychologie du narrateur lui-même — et cela s'imbrique l'une dans l'autre de telle façon que la priorité ne peut plus être reconnue.

Ce n'est donc pas uniquement l'élaboration du personnage en tant qu'être doté de psychologie qui empêche l'établissement de rapports temporels-causaux et «l'historicité» de ce qui est raconté, mais surtout une certaine analyse psychologique, faite par un narrateur qui concomitamment devient être psychologique.

La linéarité narrative est coupée par la superposition, par l'accumulation, qui crée, au-delà du dépouillement déjà vérifié, un excès (psychologie, analyse) qui fait le romanesque.

Théoriquement, cette accumulation pourrait être infinie, accumulant faits sur faits, entre un début et une fin préétablis; dans la pratique, à l'infini s'oppose la fermeture: d'une part, le nombre d'épisodes mineurs racontés est fixé de façon arbitraire; d'autre part, on élit un épisode paradigmatique qui trace les limites, non pas de la vie, qui continue d'une façon ou d'une autre au-delà de lui, mais de ce qui est narré: un début est «arbitrairement» fixé; une fin conclusive s'impose qui empêche autant le développement postérieur du récit, que le prolongement de l'écriture. L'excès et la réduction se donnent la main.

Etant donné cette organisation narrative, le roman apparaît à la fois comme dispersé et cohérent, fragmenté tout en étant uni, en imposant deux parcours de lecture: linéaire, qui accepte la fragmentation que l'enchaînement des faits impose; vertical, par accumulation et redondance. C'est uniquement à travers la confluence de ces deux sens de la lecture que nous pouvons comprendre le message d'*Adolphe.*

La relation du sujet de la narration aux événements qu'il raconte et le principe auquel obéit l'enchaînement des faits dans le récit impliquent une forme de (non) représentation du temps qui le détruit.

Je l'ai déjà dit, *Adolphe* n'est pas le registre chronologique des faits, mais il se soumet à un autre ordre, de caractère subjectif, qui concerne une perspective et une analyse: le sujet projette une temporalité individuelle qui dévore l'existence dans le temps.

La surprise du lecteur face au passage du temps, marqué par quelques (nécessaires) indications([27]) — c'est la seule façon de laisser apparaître le temps dans Adolphe — dérive de ce non-vécu dans le temps, de sa «disqualification» — «disqualification» opératrice de la coupe transversale qui, à un moment donné, rend compte du caractère et de la psychologie du personnage: l'absence de chronologie (ne pas présenter l'événement par rapport à un avant et à un après) détruit l'histoire individuelle pour construire l'individualité, par accumulation et redondance.

L'action est présentée comme une scène «immobile», ou plutôt, un tableau qui se présente au regard du lecteur; il

ressort surtout de l'action les rapports de signification, bien plus que les rapports de temps: ce qui compte c'est l'arrangement signifiant, où l'on peut reconnaître la marque du sujet de l'écriture.

Le temps disqualifié ne conduit pas à ce que les choses arrivent, il permet seulement que quelque chose, toujours le même, arrive ([28]): le roman atteint, par l'analyse psychologique, le «marasme» de l'intemporalité absolue.

Le sujet surgit dans le texte comme étant immédiatement délimité entre son passé proche et un projet futur, lui aussi proche, qui, et ceci le roman le démontre, ne connaîtra jamais de réalisation:

«Je venais de finir à vingt-deux ans mes études à l'Université de Gottingen. — L'intention de mon père, ministre de l'électeur de xxx, était que je parcourusse les pays les plus remarquables de l'Europe.» — p. 21

C'est dans la brèche ouverte entre le passé conclu et l'intention de futur (brèche elle-aussi marquée graphiquement par le tiret ([29])), que s'introduit le fait notable, noté par l'écriture: un moment épisodique, épanché, presque dilaté, qui correspond à une perspective, parmi d'autres possibles, du passé, et comme telle ne peut exister qu'à partir du moment où le discours d'un sujet se responsabilise par une histoire.

Nous devons aussi considérer la relation du sujet de la narration avec son passé, c'est-à-dire, la façon dont les deux moments, celui de l'écriture et celui du vécu, s'entrecroisent pour former ce tout qu'est le roman. *Adolphe* travaille *entre* deux temps qui ne coïncident pas, irrémédiablement distants (le présent de l'écriture ne reprend jamais le présent vécu): le passé (articulé sur le aoriste et l'imparfait) et le présent («ici», de l'écriture; «maintenant», vide de vécu ([30]): le présent se convertit ainsi en un espace de l'écriture, le tableau de l'écriture). Si, d'un côté, le roman s'occupe essentiellement du temps passé, d'un autre côté, il réalise de constantes permutations à travers un temps qui, tout en étant présent, ne concerne pas seulement ni l'écriture, ni le vécu. En effet, le présent de l'indicatif utilisé dans les généralisations et les aphorismes relève du sujet de l'écriture qui les opère, mais se rapporte au passé du personnage sur lequel il s'opère (cf. supra). Par ailleurs, ainsi que je l'ai déjà dit, ce qui est affirmé par rapport au passé engage dans le même mouvement le sujet présent qui écrit, en l'impliquant: l'analyse de soi passé revient toujours inévitablement à soi présent.

Dans ce mouvement, la présence de l'écriture déjoue l'absence de présent («[...] moi qui suis maintenant à l'abri du monde [...]» — p. 26) et en le simulant, déjoue la mort du passé. Ici se jouent le sujet, le temps et la mémoire.

Le roman se termine, alors, sur la constatation de ce qu'il n'y a plus rien à raconter, rien à dire — constatation qui ne se réfère pas uniquement à l'inexistence de faits, mais aussi à la rupture du sujet et du moment, à la mort figurée — en image, dans l'autre; en image, dans l'écriture.

Image, représentation, tableau ([31]), désignent la fiction à l'intérieur de l'histoire, et constituent l'autre versant du vraisemblable créé par l'éditeur — comme si rien n'était «réel», si tout était imaginé par le sujet, qui se le représenterait, une existence inexistante.

Un texte qui commence par ronger le sujet lui-même, se construit sans pouvoir empêcher une (auto)destruction: la mort est le dénouement inévitable. Il ne subsiste que l'écriture, corps qui ne meurt pas, récupéré de l'immobilité du silence initial/final (clôture du texte, du sujet, du temps, clôture dans la mort).

Il ressort alors du roman un autre tableau, représentation pour soi (pour les lecteurs) de sa propre mort impossible à narrer: le tableau de l'écriture. Tout le reste est déjà un alibi à la construction de cette dernière scène, qui est la réinvention du sujet qui écrit, l'invention de l'écriture comme le dernier geste possible à réaliser.

Le sujet est le fil unificateur de la mémoire en épisodes, fragmentée, qui «récupère» le passé, irrécupérable par l'impossibilité de rejoindre à un certain point le moment de ce qui est narré. La mémoire écrite n'est pas une rencontre avec le passé, mais la constatation de la perte du passé, le passé en image dans l'écriture. Le passé vécu reste toujours là, lointain et immobile, perdu. En vue de cela, nous comprenons que l'ancienneté et l'effacement établis en préliminaire par l'éditeur ([32]) ont une portée beaucoup plus grande que la recherche de non maculation, exemption et éloignement critique face à l'histoire racontée, ou bien la simple acceptation de règles communes à ce genre de roman: ils marquent la distance en tant qu' irrécupérable; d'une certaine façon, on pourrait dire qu'ils marquent la distance physiquement, par la lettre ou l'effacement de la lettre (du nom, du lieu).

L'histoire s'arrête abruptement, en ouvrant une brèche, une nouvelle brèche, immobile, silencieuse, où écrire, raconter, n'est déjà plus possible. Comme agent de convergence textuelle

de tous les éléments, c'est le sujet lui-même qui (se) ferme (dans) le texte et qui, d'un même geste, ferme l'écriture: l'absence de quoi raconter se transforme en absence de quoi dire; le cercle est complet: du «dire» initial («[...] je veux simplement dire [...], p. 26) au non-dire final («Je n'ai pas la force de la transcrire», p. 109).

Dans ce parcours du dire au non-dire, il a été construit un épisode d'histoire, personnages dotés de psychologie, des réflexions, des appréciations — dans une construction tendue mais équilibrée, au travers de laquelle passe le volontarisme réflexif du sujet de l'écriture. L'élaboration du roman se soumet à une force, le sujet, qui oblige à la disposition méthodique des divers éléments du texte que j'ai analysé: mise en ordre des faits du récit, refus de création d'un temps romanesque, création de psychologie, disqualification des personnages secondaires, etc. Le roman trace ainsi un parcours qui est le refus de la déambulation.

En tant qu'acte intentionnel et réfléxif, il n'est pas possible de ne pas entendre l'acte d'écrire lui-même, a-spatial et a-temporel (où écrit Adolphe? quand écrit-il?), comme ayant un sens en soi, par delà ce qui est narré et le sens qu'il confère à ce qui est narré. Ce sens tend à renverser l'ordre «naturel» de la vie — comme si, une fois de plus, l'écriture donnait une nouvelle compréhension au vécu. En effet, par l'écriture, on atteint l'impossible: narrer sa propre «mort» (chez l'autre, dans la mort d'Ellénore); plus encore: exister à nouveau par delà sa «mort» elle-même (en tant que sujet de l'écriture, communicant à nouveau avec le lecteur).

NOTES

(1) «[...] je veux simplement dire [...]», CONSTANT, Benjamin, *Adolphe*, Paris, le livre de poche, 1968, p. 26.

(2) «[...] et cela pour d'autres que pour moi [...]», p. 26.

(3) «Je voulus pourtant me justifier; je racontais mon histoire [...]», p. 85.

(4) «Les déictiques *purs*, comme *je*, [...] n'exigent pas de démonstration associée, mais isolent, par leur seul usage, un référent.» CORBLIN, Francis, «Les désignateurs dans les romans» in *Poétique* 54, Paris, éd. du Seuil, avril 1983, p. 201.

(5) «Je n'ai pas changé un mot à l'original;», p. 20.

(6) A annoncer le terme de l'écriture du sujet: «Je n'ai pas la force de la transcrire.», p. 109.

(7) «De là une certaine absence d'abandon qu'aujourd'hui encore mes amis me reprochent, et une difficulté de causer sérieusement que j'ai toujours peine à surmonter.», p. 23.

(8) «[...] le caractère est tout, [...] On change de situation, mais on transporte dans chacune le tourment dont on espérait se délivrer, et comme on ne se corrige pas en se déplaçant, l'on se trouve seulement avoir ajouté des remords aux regrets et des fautes aux souffrances.», p. 114.

(9) «[...] un roman dont les personnages se réduisaient à deux et dont la situation serait toujours la même.», B. Constant cité par RAIMOND, Michel, *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin, coll. «U»— lettres françaises, 1981.

(10) «Peut-être, car il faut être sincère, peut-être je ne le désirais pas.», p. 62.

«J'ignore quel compte [...]», p. 86.

(11) «Il était visible qu'elle se faisait grand éffort, et qu'elle ne croyait qu'à moitié ce qu'elle me disait.», p. 56.

«[...] sa joie disparut, sa figure se couvrit d'un sombre nuage.», p. 66.

(12) «[...] j'allais vivre sans elle dans ce désert du monde [...] j'étais déjà seul sur la terre [...] j'allais à jamais cesser d'être aimé.», p. 105.

«Personne maintenant ne les [mes démarches] disputait; elles n'intéressaient personne; nul ne me disputait mon temps ni mes heures; aucune voix ne me rappelait quand je sortais. J'étais libre, en effet, je n'étais plus aimé: j'étais étranger pour tout le monde.», p. 108.

(13) «Je venais de finir à vingt-deux ans mes études à l'université de Gottingue.», p. 21.

(14) «On devine facilement [...]», p. 54.

«[...] le croira-t-on? [...]», p. 98.

ou: «[...] qui que vous soyez [...]», p. 86.

(15) [...] il n'y a point d'unité complète dans *l'homme*, et presque jamais *personne* n'est tout à fait sincère ni tout à fait de mauvaise foi.», p. 34.

«*Nous* sommes des *créatures* tellement mobiles, que les sentiments que *nous* feignons, *nous* finissons par les éprouver.», p. 68. (C'est moi qui souligne).

(16) «L'étonnement de la première jeunesse, à l'aspect d'une société si factice et si travaillée, annonce plutôt un coeur naturel qu'un esprit méchant.», p. 26.

(17) «Elle vint à moi [...] cherchant à lire dans mes yeux mon impression.», p. 56.

(18) POULET, Georges, «'Corinne' et 'Adolphe' deux romans conjugués», *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, Armand Colin, 78e année, n° 4, juillet-août 1978, pp. 590-591.

(19) «[...] tristes équivoques, langage embarrassé que je gémissais de voir si obscur, et que je tremblais de rendre plus clair!», p. 62.

(20) «[...] les chapitres ont pour rôle d'installer de ruptures, c'est à dire, des suspenses (technique du feuilleton'.» BARTHES, Roland, «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications* 8, Paris, éd. du Seuil, 1966, p. 25, note 1.

(21) «Pendant près d'un an, dans nos conversations inépuisables nous avions envisagé la vie sous toutes ses faces, et la mort toujours pour terme de tout;», p. 24.

(22) La société castratrice est masculine: le père, le comte de P^{xxx}, le baron de T^{xxx}; la paradoxa est féminine: «une femme âgée», Ellénore.

(23) «Pour qu'une fonction soit cardinale, il suffit que l'action à laquelle elle se réfère ouvre (ou maintienne, ou ferme) une alternative conséquente pour la suite de l'histoire, bref qu'elle inaugure ou conclue une incertitude;» BARTHES, Roland, art. cit., p. 9.

(24) «Lorsqu'en insistant sur la nécessité de m'éloigner pour quelques instants, j'étais parvenu à la quitter, l'image de la peine que je lui avais causée me suivait partout: Il me prenait une fièvre de remords qui redoublait à chaque minute, et qui enfin devenait irrésistible; je volais vers elle, je me faisais une fête de la consoler, de l'apaiser. Mais à mesure que je m'approchais de sa demeure, un sentiment d'humeur contre cet empire bizarre se mêlait à mes autres sentiments.», pp. 49-50.

(25) «Comme les avares se représentent dans les trésors qu'ils entassent tous les biens que ces trésors pourraient acheter, j'apercevais dans Ellénore la privation de tous les succès auxquels j'aurais pu prétendre. Ce n'était pas une carrière seule que je regrettais: comme je n'avais essayé d'aucune, jeles regrettais toutes.», p. 79.

«Ah! si le ciel m'eût accordé une femme que les convenances sociales me permissent d'avouer, que mon père ne rougit pas d'accepter pour fille, j'aurais été mille fois heureux de la rendre heureuse.», p. 80.

(26) «Cette duplicité était fort éloignée de mon caractère naturel;», p. 95.

(27) «Près de cinq mois se passèrent de la sorte [...]», p. 68.

«Les deux années de notre liaison [...]», p. 70.

«La première année de notre séjour à Caden avait atteint son terme [...]», p. 73.

(28) Cf. POUILLON, Jean. *Temps et Roman*, Paris, Gallimard.

(29) Ce signe graphique, rarement utilisé dans *Adolphe*, marque, à deux exceptions près (si je ne me trompe), la séparation des différents registres de parole du dialogue entre les personnages. Le tiret fonctionne en tant qu'indicateur d'origine différente de la voix et en tant qu'indicateur de différence; il signale les points de fissure à l'intérieur de la situation du dialogue: dans *Adolphe*, les dialogues sont tumultueux et parlent de cette impossibilité de relation intersubjective, qui mène à la destruction des interlocuteurs, «je» et «autre».

(30) «Je ne veux point *ici* me justifier: j'ai renoncé depuis longtemps à cet usage frivole et facile d'un esprit sans expérience; je veux simplement dire, et cela pour d'autres que pour moi qui suis *maintenant* à l'abri du monde [...]», p. 26. (C'est moi qui souligne).

(31) «[...] l'image de la peine que je lui avais causée [...]», pp. 49-50.

«[...] mais soudain je me représentais la pauvre Ellénore [...]», p. 62.

«[...] Le spectacle d'un tel bonheur me fit regretter [...]», p. 28.

(32) «Elle renfermait beaucoup de lettres fort anciennes sans adresses ou dont les adresses et les signatures étaient effacées [...]», p. 20.

«[...] je les conservais depuis dix ans [...]», p. 20.

LE CONTRAT DE LECTURE OU LE PARTAGE DE L'UNIVERS IDÉOLOGIQUE DANS *PAUL ET VIRGINIE*

Ana Paula Laborinho

En 1788, Bernardin de Saint-Pierre publiait la 3e édition des *Études de la Nature* qui comprenait une annexe inédite: il s'agissait de *Paul et Virginie.* L'oeuvre apparaît comme une sorte d'application des théories scientifiques de son auteur, ce qui pose des problèmes sur sa classification comme genre.

Dans cette étude nous essayons d'établir un rapport entre l'oeuvre et son horizon de genre, puisque ce rapport historique détermine la façon dont le texte est lu. En effet, les rapports entre le narrateur et le narrataire sont décisifs pour la construction du texte. On verra comment *Paul et Virginie* fait la divulgation de la philosophie de Rousseau, en insistant sur une catégorie fondamentale: la sensibilité. Il s'agit de contaminer les lecteurs, les exacerber et surtout, dépasser les frontières géographiques, emporter ailleurs cette nouvelle forme de connaissance.

Sans doute, le succès que l'oeuvre a obtenu auprès du public a contribué à lui rendre un statut littéraire, ce qui d'ailleurs elle cherchait dès sa publication. Dans le préambule de l'édition de 1806, Bernardin fait cette référence à *Paul et Virginie:*

> «Il n'est au fond qu'un délassement de mes *Etudes de la Nature* et l'application que j'ai faite de ses lois au bonheur de deux familles malheureuses. Il ne fut publié que deux ans après les premières c'est-à-dire en 1788: mais l'accueil qu'il reçut à sa naissance surpassa mon attente. On en fit des romans, des idylles, et plusieurs pièces de